

***Mahagonny*: Einige Richtlinien**

Wer eine neue Inszenierung von *Mahagonny* auf die Bühne bringt, muss sich nicht nur mit den üblichen Produktions- und Besetzungsfragen auseinandersetzen, sondern auch Entscheidungen über Inhalt und Struktur des Stücks selbst treffen. Es folgt ein Versuch, jene Fragen herauszuarbeiten, denen der Regisseur und der Dirigent einer jeden Inszenierung ihr Augenmerk schenken müssen. Da *Mahagonny* aus einer Folge von „abgeschlossenen musikalischen Formen“ besteht, wie Weill sich ausdrückte, hat das Gesamtwerk eine „lose“ Form. Diese verlangt sachkundige Entscheidungen über Inhalt und Dramaturgie des Werks anhand der nachstehend aufgeführten Optionen.

In einem Brief an den Dirigenten Maurice Abravanel vom 2. Februar 1930 brachte Weill selbst das Leitprinzip zum Ausdruck: „*Mahagonny* ist eine Oper, eine Gesangsooper. Eine Besetzung mit Schauspielern ist so gut wie unmöglich. Es darf nur das gesprochen werden, was ich als gesprochen notiert habe, und irgendwelche Änderungen sind nur mit meinem Einverständnis möglich.“

1. **Oper vs. Songspiel:** *Mahagonny* darf nur in zwei autorisierten Versionen aufgeführt werden: **a.** *Mahagonny: Ein Songspiel* (1927) für vier Männer, zwei Frauen und zehn Instrumentalisten; keine gesprochenen Dialoge, Dauer ca. 25 Minuten. **b.** *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, eine Oper in drei Akten für große Sängerbesetzung und volles Orchester. Weill und Brecht bauten in die Oper einige Nummern aus dem *Songspiel* ein, die von Weill jedoch für die neue, größere Besetzung und die neuen Charaktere und Anordnung der Songs ausnahmslos neu komponiert, adaptiert oder umfunktioniert wurden. So ist zum Beispiel der „Alabama Song“ im *Songspiel* ein Duett von Jessie und Bessie, bestehend aus drei Strophen („Whisky Bar“, „Pretty Boy“ und „Little Dollar“), wobei jede Sängerin zuerst ein Solo singt, gefolgt von einem Duett im Kanon. In der Oper wird diese Passage jedoch von Jenny und den Mädchen gesungen: sie besteht aus nur zwei Strophen, wobei Jenny in der zweiten eine melismatische Oberstimme singt. Weill komponierte die Nummer für die Oper neu, schuf dabei jedoch keine Fassung für die Strophe „Pretty Boy“. Sie zur selben Musik zu singen wie die erste Strophe ist repetitiv und widerspricht Weills Praxis. Der „Benares Song“ und „Gott in Mahagonny“ haben in der Oper anders als im *Songspiel* keinen bestimmten dramaturgischen Platz und keine Funktion für die Handlung. Daraus folgt, dass für jede Inszenierung die Frage der Aufnahme dieser Songs und ihre Platzierung im dritten Akt neu gestellt werden muss. Die von David Drew in seiner Ausgabe von 1969 vorgeschlagenen Lösungen scheinen die folgerichtigsten zu sein. Genehmigungen für Abweichungen von dieser Reihenfolge sollten im Voraus beim Verlag beantragt werden.

2. **Weill vs. Brecht:** Nur selten wählen Opern- oder Musiktheaterkomponisten Dichter/Dramatiker zu ihren Librettisten, die in Genie, Renommee und Einfluss mit Brecht vergleichbar sind. Weill und Brecht arbeiteten drei volle Monate fast täglich an dem Libretto, dessen Gesamtplan und -szenario laut Weill „in allen Details Wort für Wort auf der Grundlage musikalischer Überlegungen“ ausgearbeitet wurden. Doch bereits vor der Premiere in Leipzig im März 1930 hatte Brecht das Interesse an dem Werk verloren. Nun tat er die Oper als „kulinarisches“ Werk ab, in dem rationale Elemente „durch die Musik wieder aufgehoben“ werden, und zog sich damit praktisch aus dem gemeinsamen Unterfangen zurück. Stattdessen veröffentlichte er – wie auch bei der *Dreigroschenoper* – in seinen *Versuchen 2* (1930) eine überarbeitete „literarische“ Version von *Aufstieg*. Diese wich so sehr von der von Weill komponierten Bühnenversion ab, dass dieser Text mit dem von der Universal Edition veröffentlichten Werk nicht in Einklang zu bringen ist. Zur selben Zeit schrieb Brecht gemeinsam mit Peter Suhrkamp seine „Anmerkungen zu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“. Auch hier

artikulierte er erneut grundsätzliche ästhetische Ansichten und eine Interpretation des Stücks, die der von Weill diametral entgegengesetzt waren. Diese literarische Version des Textes war nicht für die Aufführung mit Weills Musik bestimmt, und Brechts Kommentar zu der Oper ist nicht als „Beschreibung“ des gemeinsamen Werks zu lesen, sondern als nachträgliche „Korrektur“, mit der die Rezeption des Werkes beeinflusst werden sollte. Der einzige autorisierte Text für Bühnenaufführungen ist folglich der von Weill vertonte Text, der in dem von der Universal Edition veröffentlichten Material enthalten ist.

3. Fassungen und Überarbeitungen: *Mahagonny* wurde nach der Veröffentlichung des Klavierauszugs und des Librettos durch die Universal Edition einige Zeit vor der Premiere in Leipzig überarbeitet. Der Grund dafür waren hauptsächlich Bedenken interessierter Produzenten über eine mögliche Zensur bestimmter Szenen. Die wesentlichste Änderung, die den Song Nr. 14 „Lieben“ betraf, bewog Weill dazu, als vorübergehenden Ersatz für einen Teil der ursprünglichen „Mandelay“-Bordellszene im zweiten Akt das „Kraniche-Duett“ zu schreiben. Aber bereits in der Berliner Inszenierung von 1931 konnte die Szene in ihrer ursprünglichen Konzeption aufgeführt werden, weshalb das „Kraniche-Duett“ in dieser Inszenierung wegfiel. Ohne Aussicht auf weitere Aufführungen in Europa wurden die Pläne zur Veröffentlichung eines überarbeiteten Klavierauszugs fallen gelassen. Folglich hat das Duett keinen festen Platz, wenn es in eine Aufführung integriert wird. Falls die Bordellszene in ihrer ursprünglichen Konzeption aufgeführt wird, könnte das „Kraniche-Duett“ wie ein unpassendes Anhängsel oder eine Unterbrechung dieser Szene wirken. In seiner Ausgabe der Oper aus dem Jahr 1969 fügte David Drew das Duett im dritten Akt als Alternative zu dem Melodram von Jim und Jenny in Nr. 19 „Hast du nicht sogar ein weißes Kleid...“ ein. Aber wie er zugibt, ist diese Positionierung nicht unproblematisch. Eine weitere Alternative besteht darin, das Duett in den ersten Akt zwischen die Nummern 7 und 8 als eine Art Schnappschuss der Entwicklung der Beziehung von Jenny und Jim einzubauen. Wird das Stück hier eingefügt, ist keine Modifikation des vorhergehenden oder folgenden Handlungsablaufs erforderlich.

Für die Berliner Inszenierung des Jahres 1931 schrieb Weill auch eine alternative Version von „Ach, bedenken Sie, Herr Jack O'Brien“. Daher haben Produktionen heute die Wahl zwischen der ursprünglichen „neoklassischen“ Fassung von Nr. 5 und der „song-artigen“ Bearbeitung im Anhang des Klavierauszugs. Jede Version hat etwas für sich, wobei das Original der musikalischen Sprache des „Kraniche-Duetts“ eher entspricht.

4. Einteilung der Akte und Pausen: Weill sah Nr. 17, Jimmys große Arie „Nur die Nacht“, ursprünglich als Abschluss des zweiten Akts vor. Aber schon in der zweiten Inszenierung wanderte die Arie an den Beginn des dritten Akts, und Weill schrieb für das Ende des zweiten Akts eine neue Choralbearbeitung. Beide Möglichkeiten haben etwas für sich. Wenn zu diesem Zeitpunkt des Abends keine Pause vorgesehen ist, ist wahrscheinlich der ursprüngliche Schluss von Nr. 16, der direkt zu Nr. 17 überleitet, vorzuziehen. Im Musikmaterial sind beide Optionen enthalten, wobei jedoch im Klavierauszug aus dem Jahr 1969 nur „Lasst euch nicht verführen“ als Abschluss des Akts aufscheint (die Passage wurde postum von Leonard Hancock orchestriert). Die Frage der Anzahl und Platzierung der Pause(n) ist alles andere als banal. In der ungekürzten Version dauert der erste Akt höchstens 65 Minuten; der zweite Akt dauert nur 40 Minuten (ohne das „Kraniche-Duett“ oder Nr. 17); der dritte Akt ist nur geringfügig länger, auch wenn beide Nummern darin eingefügt werden. Das bedeutet, dass Anzahl und Positionierung der Pause(n) der entscheidende Faktor für die Wahl des Abschlusses von Nr. 16 und für die Funktion von Nr. 17 sein können.

5. **Striche:** Ohne Striche dauert *Mahagonny* nicht länger als 2 ½ Stunden, etwaige Pausen nicht mitgerechnet. Alle Striche, die in Inszenierungen zu Weills Lebzeiten vorgenommen wurden, sind dokumentiert in Drews Klavierauszug und gekennzeichnet mit dem Vermerk „Vi--de“. Die meisten dieser Striche machen wenig Sinn. Grundsätzlich gilt, dass strophische Abschnitte (z.B. „Alabama Song“, „Auf nach Mahagonny“, „Denn wie man sich bettet“) aus guten dramaturgischen Gründen mehrere Strophen enthalten, und Weill in diese mehrstrophigen Abschnitte Vielfalt und Schwung eingebaut hat. Bei Entscheidungen, die diese „vi – de“-Striche betreffen, sollten nicht nur die Beschreibung von Charakteren und der Handlungsablauf, sondern auch musikalische und formale Aspekte berücksichtigt werden.

6. **Streicherbesetzung:** In Weills handschriftlicher Partitur der Oper schrieb er neben die Namen der Streichinstrumente die Zahlen 6 – 3 – 2 – 2 für Violine, Viola, Cello und Bass. Es ist nicht klar, ob mit diesen Zahlen eine Mindestanzahl bezeichnet werden sollte, und auch nicht, und ob sie sich auf Musiker oder Pulte beziehen (und daher verdoppelt werden müssen). Maurice Abravanel, der Dirigent der zweiten Inszenierung im Jahr 1930 in Kassel, erinnert sich, dass er mit Weills vorbehaltloser Zustimmung alle Streicher einsetzte, die in seiner Oper verfügbar waren. Die Orchestrierung bestimmter Passagen scheint zwar auf eine kleinere Streicherbesetzung hinzudeuten, doch viele andere Stellen verlangen unabhängig von den akustischen Bedingungen einen substantiellen Streichereinsatz. Obwohl die Violinen nicht in Erste und Zweite Violine eingeteilt sind, entscheiden sich die Dirigenten der meisten mittelgroßen bis großen Opernhäuser im Allgemeinen für eine volle Streicherbesetzung, wobei sie auf eine klangliche Balance sowohl innerhalb des Orchesters als auch zwischen Bühne und Orchestergraben achten.

7. **Aufnahmen:** Von *Aufstieg* existieren keine Tonaufnahmen, die ohne erhebliche Vorbehalte empfohlen werden könnten. Obwohl der Aufnahme mit Lotte Lenya aus den 1950er Jahren eine enorme Interpretationsautorität zuzuschreiben ist, war ihr Stimmumfang zu dieser Zeit bereits so begrenzt, dass die Rolle der Jenny vom Dirigenten kommentarlos praktisch umgeschrieben wurde, um den stimmlichen Defiziten Lenyas Rechnung zu tragen. Später gab sie zu, sie bedaure, dass das Werk durch diese für seine Rezeption so wichtige Aufnahme fehlinterpretiert wurde. Nachdem sie Teresa Stratas die Rolle 1979 in der Metropolitan Opera singen gehört hatte, erklärte Lenya sie zu ihrer „Traum-Jenny“. Die Änderungen, die im Nachhinein vorgenommen wurden, damit Lenya die Rolle in einer Aufnahme singen konnte (sie sang sie nach 1933 nie mehr auf einer Bühne), sind für Aufführungen nicht autorisiert.

8. **Besetzung:** Wie Weill ausdrücklich vermerkte, ist *Mahagonny* eine Oper für Sänger. Die fünf Hauptakteure – Jenny, Jimmy, Begbick, Moses und Fatty – verlangen Opernsänger auf der Höhe ihrer Fähigkeiten. Das Umschreiben der Rollen von *Mahagonny* zur Berücksichtigung stimmlicher Defizite ist ebenso untersagt wie das Transponieren der musikalischen Nummern.

Kim H. Kowalke, Präsident
Kurt Weill Foundation for Music, NY
Juni 2012